

La (de)costruzione del contemporaneo. Roy Menarini, *Il film nel XXI secolo*, Cue Press, Bologna 2025

Mirko Lino*

Università degli Studi dell'Aquila (Italy)

Ricevuto: 19 maggio 2026 – Pubblicato: 30 luglio 2026



Quello di inquadrare il cinema nella sua contemporaneità appare come un'esigenza sempre più profonda. Lo dimostrano bene, in ambito italiano, la pubblicazione di ampi e intensi lavori collettanei, come quelli recentemente curati da Alessia Cervini (2020) e Luca Malavasi (2024), così come le indagini precedentemente condotte da Michele Fadda (2009) e Franco Marinese (2014). Tale urgenza deriva dal fatto che della contemporaneità stessa sembra continuamente sfuggire una comprensione limpida e stabile, a favore di un orizzonte discorsivo che trova proprio nella frammentazione e nella continuità dei processi trasformativi una pluralità di possibili baricentri interpretativi.

* ✉ mirko.lino@univaq.it

Una delle specificità del presente risiede infatti nel costante riassetamento tra un'irrisolvibile fascinazione nei confronti del passato – paragonabile a una sorta di entità hauntologica, come direbbe Mark Fisher (2019) – e il quadro di mutamenti accelerati che investe i sistemi mediali e le prassi comunicative (l'affermazione del digitale come alfabeto universale), le logiche della produzione e del consumo culturale (la cosiddetta piattaforma della cultura e delle sue forme [Poell, Nieborg, Duffy 2022]), ma anche, in senso più ampio, l'erosione irreversibile di dualismi tradizionali, da cui deriva una sempre più marcata porosità tra reale e virtuale, naturale e artificiale, umano e tecnologico, passato e presente, che ridefinisce profondamente le forme dell'esperienza contemporanea e, di conseguenza, le modalità attraverso cui il cinema le rappresenta e rielabora il proprio discorso.

È proprio da questi presupposti che prende avvio l'analisi di *Il film nel XXI secolo*. Fin dalle prime pagine, Roy Menarini muove dalla consapevolezza che il cinema contemporaneo costituisca un campo attraversato da trasformazioni complesse e tensioni oscillatorie, nel quale generi, discorsi e immagini si trovano in uno stato di continua ridefinizione. Il cinema – o meglio, “quello che ancora oggi chiamiamo ‘cinema’” – appare oggi più che mai “una categoria decisamente fluida” (p. 8), che oscilla e si ridefinisce attraverso una pluralità di modalità esperienziali: il grande schermo della sala, gli schermi domestici e quelli nomadici, come smartphone e tablet. Lo sguardo dell'autore esplora le numerose pieghe del cinema contemporaneo, non solo quelle leggibili nei testi filmici, ma estendendo la prospettiva alle pratiche e a fenomeni “inattesi” rivelatori di una compenetrazione tra il passato (storicizzato) e il presente (immediatamente obsoleto) del cinema: “il nostro secolo sembra quello che ha finalmente tesaurizzato il cinema del passato e al tempo stesso quello che ha decretato la ‘posteriorità’ del cinema di oggi, destinato a una rapida obsolescenza, a non generare storicità” (p. 99).

Per comprendere la contemporaneità di un fenomeno la cui eterogeneità tende a sfrangiarne ogni definizione storica univoca, Menarini rivolge l'attenzione alla materia stessa del cinema, “alla nozione di film [...] alle singole forme che il lungometraggio di oggi assume” (ibidem). In questa prospettiva, il film si configura come un'officina simbolica e discorsiva nella quale le fratture del presente, le sue contraddizioni e le sue tensioni – politiche, economiche, sociali, tecnologiche, ecc. – e le riconfigurazioni del discorso cinematografico stesso trovano forme di elaborazione, rappresentazione e ricomposizione.

Il libro si costruisce attorno a un percorso volutamente erratico, che non aspira a una ricognizione esaustiva del cinema contemporaneo, quanto piuttosto a fornire strumenti di orientamento all'interno della sua complessità. Una scelta metodologica che risulta coerente con la natura stessa del discorso sul film contemporaneo, inevitabilmente frammentario, mobile e refrattario a definizioni univoche. Per questo motivo, Roy Menarini imposta un itinerario “enigmistico” e ipertestuale (p. 13), articolato attraverso congiunzioni eterogenee e organizzato secondo principi di complementarità, opposizione e contiguità, salti e ritorni. Ne emerge una costellazione di prospettive che concorrono alla definizione del profilo del film contemporaneo, mettendone in luce la natura cangiante e polifonica, gli intrecci tematici e discorsivi, la trasversalità dei generi e le tensioni che attraversano il rapporto tra istanze autoriali e logiche mainstream.

L'analisi di Roy Menarini si articola attraverso venti categorie individuate e richiamate: il film-saggio, il film-reinvenzione, il film-exemplum, il film-performance, il film-Europa, il film-America, il *property* film, il film-apocalisse, il film-arte, glocal, set, ecc. – solo per citarne alcune. Tali categorie vengono spiegate, definite e problematizzate da un'argomentazione intensa, funzionando quindi come dispositivi interpretativi focalizzati su precisi aspetti e aggiornamenti (narrazioni, produzioni, immaginari, figure) che compongono il più ampio affresco sullo stato del cinema del presente. Ne deriva una lettura che può procedere dunque sia per “voci” che per continuità; un percorso in cui il centro non è delimitato, ma dislocato in ciascuna tipologia del film contemporaneo.

In particolare, le prime categorie affrontate – tra cui il film post(u)moderno e il film re-invenzione – sembrano offrire alcune coordinate teoriche fondamentali, poiché consentono di individuare le diverse articolazioni di una modalità autoriflessiva e metadiscorsiva del cinema, costantemente orientata verso il passato e, al tempo stesso, verso una possibile de-museificazione della propria identità contemporanea. Ci si concentrerà principalmente su queste due categorie poiché permettono, da un lato, di delineare un apparato interpretativo capace di illuminare le dinamiche più ampie e trasversali che configurano il senso del cinema contemporaneo; dall'altro, di comprendere i meccanismi che soggiacciono a molte delle categorie successive. In questo modo,

esse finiscono per definire una costellazione di atteggiamenti contigui entro cui il discorso sull'autoriflessività del cinema e delle sue forme si declina secondo differenti tensioni – nostalgiche, critiche e inventive – che ne rivelano la complessità e la continua capacità di ridefinizione.

L'idea di un film post(u)moderno che tematizzi in più direzioni il proprio legame con l'atteggiamento postmoderno pone innanzitutto l'interrogativo sulla validità dell'applicazione di categorie storicizzate lasciate ormai, o quasi, alle spalle. Alla consolidata natura citazionistica del cinema odierno, la rielaborazione o riscrittura del passato – alla stregua di un archivio "aperto" da cui fare dei continui prelievi – si impegna di tonalità nostalgiche, che rimandano a un'irreversibile perdita dell'euforia e delle sfrenatezze postmoderne. Seguendo il nucleo di film analizzati da Menarini, e raccogliendo la proposta lanciata al lettore nelle pagine introduttive di creare i propri collegamenti e integrare ulteriori titoli, si potrebbe rintracciare un atteggiamento similmente post(u)moderno in *Marty Supreme* (2025) di Josh Safdie (film non menzionato poiché uscito poco dopo la pubblicazione del libro). L'analisi su questo fronte prosegue con il film saggio, "complementare al film post(u)moderno [...] legato a una filosofia del cinema come archivio verso il quale provare sentimenti contraddittori di separazione e continuità" (p. 17). Qui, Menarini, per disambiguare questa nozione, segue, e scioglie, un complesso intreccio in cui le istanze di una critica/saggistica per immagini si accordano a un tessuto narrativo che può assumere un imprevedibile polimorfismo: da *The Fabelmans* (2022) di Steven Spielberg e *Hugo Cabret* (2011) di Martin Scorsese sino alle operazioni di *re-enactment* di Joshua Oppenheimer passando dalla riflessione profonda sul genere e le forme tradizionali operata da Pedro Almodóvar.

L'idea del cinema come officina di nuove elaborazioni formali – pur nel costante confronto con la propria storia, dalla "golden age" del classico alle rifondazioni linguistiche del moderno, e con la più ampia disseminazione delle immagini attraverso i media contemporanei – costituisce il punto di partenza della nozione di film "reinvenzione". Tale prospettiva si fonda sulla consapevolezza che il cinema, al pari di altre forme culturali, attraversi fasi di sperimentazione, processi di codificazione linguistica e formale e successive dinamiche di museificazione, che sembrano talvolta indebolire la possibilità di un'autentica istanza rifondativa.

Ciò non significa però, come ribadisce Roy Menarini, assumere una posizione pessimistica nei confronti di un cinema ripiegato sull'immaginario perimetrato nel secolo precedente e pertanto ormai incapace di rinnovarsi o al massimo rivolto all'analisi critica delle proprie forme. Al contrario, proprio questo contesto stimola l'obiettivo di individuare quei sintomi di invenzione e originalità che eccedono la semplice riproposizione o rielaborazione di forme pregresse, mostrando come il contemporaneo continui a (ri)prodursi tramite formulazioni inattese. Anche il film reinvenzione viene così restituito al lettore attraverso traiettorie disseminate e spesso disomogenee, coerenti con la natura mobile, plurale e stratificata del cinema contemporaneo. Il percorso tracciato da Menarini mette innanzitutto in evidenza quei film in cui la scrittura filmica evade le norme consolidate della rappresentazione e della produzione: è il caso di *Boyhood* (2014) di Richard Linklater che ridefinisce il rapporto tra tempo della narrazione e tempo della realizzazione, oppure di *Ten* (2002) di Abbas Kiarostami e *Dogville* (2003) di Lars von Trier, nei quali viene messa radicalmente in discussione l'idea stessa di set e di spazio scenico. A queste esperienze si aggiungono poi le istanze enunciative e percettive del cinema di Gaspar Noé, dove la reinvenzione passa attraverso una riconfigurazione estrema del punto di vista, della soggettività e dell'immersione sensoriale.

Tuttavia, il discorso di Menarini si sviluppa in maniera ancora più ampia e originale, mostrando come la reinvenzione del cinema non risieda unicamente negli ingranaggi testuali o produttivi del film. Essa investe anche la riflessione estetica sull'immagine e sul suo statuto mediale – come avviene negli ultimi lavori di Terrence Malick o nei progetti meno mainstream di Steven Soderbergh – così come la costruzione di un tessuto allegorico capace di interrogare i nuovi modi di guardare, abitare e produrre ecologie visuali. È in questa prospettiva che viene riletta anche la progettualità della saga di *Avatar* (2009 -) di James Cameron, interpretata non soltanto come spettacolo tecnologico, ma come laboratorio di ridefinizione dell'esperienza visiva contemporanea.

L'erraticità diviene così uno strumento epistemologico attraverso cui tentare di definire uno statuto contemporaneo del cinema, assumendo il film come dispositivo capace, da un lato, di rappresentare la disgregazione che attraversa il presente e, dall'altro, di ricomporla sul piano narrativo, allegorico e visivo. Uno sforzo tutt'altro che semplice, data la natura magmatica e sfuggente dell'oggetto di studio, ma che dimostra efficacemente come il cinema possa ancora costituire un punto di osservazione privilegiato per comprendere le tensioni, le trasfor-

mazioni e le tendenze che attraversano non soltanto le forme mediali ed espressive della contemporaneità, ma anche gli assetti sociali, economici, politici e geografici del tempo presente.

Ciò che emerge dalla lettura di *Il film nel XXI secolo* è allora non solo la persistente centralità e irriducibile vitalità del cinema – testimoniata e documentata dalla straordinaria quantità di opere prodotte negli ultimi venticinque anni –, la sua assidua continuità nel profilarsi interlocutore privilegiato del presente, di produrre forme di orientamento contro lo spaesamento contemporaneo e la frammentazione del reale.

Riferimenti bibliografici

- Cervini, Alessia (2020) (a cura di). *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*. Roma: Carocci.
- Fadda Michele (2009). *Il cinema contemporaneo. Caratteri e fenomenologia*. Bologna: Archetipolibri.
- Fisher, Mark (2019). *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*. Roma: Minimum Fax.
- Malavasi, Luca (2024) (a cura di). *Il cinema contemporaneo. Caratteristiche, identità culturale, esperienza*. Torino: UTET.
- Marineo, Franco (2014). *Il cinema del terzo millennio. Immaginari, nuove tecnologie, narrazioni*. Torino: Einaudi.
- Poell, Thomas, Nieborg, David B., Duffy, Brooke Erin (2022). *Piattaforme digitali e produzione culturale*. Roma: Minimum Fax.